

Nicht gerade ins Auge fallend steht in einer kleinen Wandnische des Innenhofes der Villa San Michele auf Capri der Marmorkopf eines Mannes (Abb. 1-4), der durch die gelassene Ruhe und Freundlichkeit, die sein Gesicht ausstrahlt, das Interesse auf sich zieht. A. Andrén hat ihn 1965 publiziert,¹ und man wird ihm zustimmen, wenn er ihn als die Kopie eines klassischen Werkes aus der 2. Hälfte des V. Jh. v. Chr. anspricht. Soweit gibt es da keine Probleme; doch überrascht die Deutung auf Odysseus, die freilich mit Vorsicht vorgetragen wird. Sie stützt sich auf die Kopfbedeckung, den «helmet in the form of a pilos»² und, da der Kopf dem Hephaistos-Ideal nicht entspricht, entscheidet Andrén sich für die Alternative Odysseus. Dafür spräche auch das ursprüngliche Motiv der Statue, denn eine Bruchstelle an der linken Schläfe stamme von der Hand des Odysseus, der — seine Augen beschattend — in die Ferne schaue. Ein Späher aber, wie der auf der von Andrén zitierten Wangenklappe in Berlin, kann dieser Mann nicht sein; denn von einer Hand ist kein Rest sichtbar und der Blick ist keineswegs in die Ferne gerichtet. Der Kopf hat vielmehr eine leichte Neigung und man möchte vermuten, dass er zu einer aufrecht stehenden Gestalt gehörte, mit Stand- und Spielbein und vielleicht auf eine Lanze gestützt.

Die Kopfbedeckung selbst aber kann kaum beweisen, dass der Kopf von einer Statue des Odysseus stamme. Als Seefahrer trug dieser eine einfache Filzkappe. In der Form des spitzen Endes eines Eies trägt sie der Odysseus der Statuen in Venedig und Sperlonga,⁴ und unter dieser Mütze quillt ein dichter Lockenkranz hervor, der den Kopf umrahmt. Der Kopf von San Michele ist von ganz anderer Art, es fehlt ihm auch das energisch-angespannte im Ausdruck, das für den tatkräftigen Helden so charakteristisch ist.

Auch gelang es Andrén nicht, eine klassische Odysseus-Statue namhaft zu machen, die als Original für die Kopie in Betracht käme. Überliefert ist ein Odysseus innerhalb der von den Achaiern

gestifteten Gruppe in Olympia.⁵ Im Halbkreis standen dort die Helden um Nestor, der durch das Los entscheidet, wer von ihnen zum Zweikampf mit Hektor antreten soll. Der Odysseus dieser Gruppe war von Nero nach Rom entführt worden, konnte also auch als Einzelstatue kopiert worden sein. Doch ist der Stil des Kopfes fortgeschrittener, als der des in der 1. Hälfte des V. Jh. arbeitenden Onatas, der als Schöpfer der Gruppe genannt wird; auch ist anzunehmen, dass Odysseus hier als kampfbereiter Krieger einen Helm trug, vermutlich einen korinthischen, wie üblicherweise auf den Vasenbildern.⁶

Die zweite Odysseus-Statue des V. Jh. war ebenfalls Teil einer halbkreisförmig aufgestellten Gruppe. Das Weihgeschenk der Apolloniaten in Olympia,⁷ ein Werk des Lykios, umfasste 13 Statuen, Zeus in der Mitte, Thetis und Eos zu seinen Seiten und zu ihm betend, sowie fünf Kämpferpaare auf der einen Seite Griechen, auf der anderen Trojaner. Der Odysseus dieser Gruppe war wohl in Ausfallstellung kämpfend dargestellt,⁸ in einem Motiv also, das für die Statue, zu der der Kopf von San Michele gehörte, recht unwahrscheinlich ist; der Zeitstil liesse freilich eine Verbindung mit dem Myron-Sohn Lykios durchaus zu. Aber auch der Odysseus dieser Gruppe muss einen korinthischen Helm getragen haben, da er hier einer der Helden von Troja war und nicht der Seefahrer.⁹

Nun hat allerdings auch Andrén gemerkt, dass die Kopfbedeckung nicht ein Pilos, eine Filzmütze, ist, sondern ein Helm «in the form of a pilos». Wenn dies zutrifft, so wäre jede Verbindung mit Odysseus aufzugeben, denn Helme in Pilosform sind in Griechenland im V. Jh. v. Chr. weit verbreitet gewesen und es sind gerade die Krieger dieser Zeit selbst, die sie tragen.¹⁰ Man könnte aus dem Piloshelm also nun schliessen, dass der Mann ein Krieger des V. Jh. v. Chr. gewesen sei, der Kopf also ein Bildnis. Der edle, ideale Ausdruck des Kopfes würde in einer Zeit des entwickelten individuell gestalteten Porträts nahelegen, an das Bildnis eines längst Verstorbenen

zu denken, über dessen Aussehen keine zuverlässigen ikonographischen Grundlagen mehr zur Verfügung standen. Der Fall läge dann ähnlich wie bei den Bildnissen des Anakreon und Xanthippos,¹¹ die erst eine Generation später — vermutlich vor Kresilas — geschaffen wurden; der Künstler kennzeichnete den Dichter durch die Symposiastenbinde als Lyriker, den Krieger durch einen eigentümlich gestalteten Helm als den Sieger von Mykale.¹² Der Name des Dargestellten ergab sich ausserdem ja deutlich genug aus der Inschrift auf der Basis.

So drängt sich die Vermutung auf, dass jene Statue, von der der Kopf von San Michele eine Kopie ist, ein Idealbildnis war, bei dessen Gestalten der Künstler ganz auf seine Vorstellungskraft angewiesen war. Zur Charakterisierung konnte er sich nur auf das stützen, was von seiner Persönlichkeit, seinem Wesen überliefert war und was sich eventuell aus den Wünschen des Auftraggebers oder dem Anlass ergab, der zur Aufstellung der Statue führte. Allenfalls konnte der Künstler durch «historisches» Kostüm Hinweise auf Herkunft und Art des Mannes geben. War dies der Fall, so fehlen heute diese Hinweise bis auf den Helm. Daher gilt es, diesen etwas genauer unter die Lupe zu nehmen.

Andrén nennt ihn einen Piloshelm, und Helme dieser Art sind durch Darstellungen auf Bildwerken und durch Originale wohl bekannt. Sie bestehen aus einer Kappe, die dem Filzpilos entspricht, und einem angefügten Rand, der sich in ganz charakteristischer Weise mit einem scharfen Einschnitt klar absetzt.¹³

Dadurch unterscheidet sich der Piloshelm deutlich von dem Helm des Kopfes von San Michele. Dieser hat eine gestreckte Wölbung und einen in Form einer Hohlkehle eingezogenen Rand, «a concave rim». Aber auch diese Helmform ist wohlbekannt; sie ist keine griechische, sondern eine italische.

Karl Schumacher hat 1890 Helme dieser Art aus Etrurien und Paestum im Museum Karlsruhe veröffentlicht.¹⁴ Schröder¹⁵ hat dann 1905 deutlich gemacht, dass es sich um eine etruskische Form handelt, die sich aus älteren italischen entwickelt hat. Die Exemplare, bei denen die Hohlkehle in einem breiten massiven Rand abschliesst und die Kalotte einen scharfen Längsgrad aufweist, repräsentieren die klassische Form, die sich in

spätarchaischer Zeit herausgebildet hat.¹⁶ Eine ältere zeichnet sich durch allgemeinere Topfform und eine Hohlkehle aus, die einen nur schwach entwickelten Rand hat.¹⁷ Sie ist offenbar etruskisch. Den Beweis dafür liefert der Helm, den Hieron I aus der Kriegsbeute nach der Seeschlacht bei Kyme 474 v. Chr. dem Zeus in Olympia weihte¹⁸ (Abb. 5). Die Weihinschrift hebt den etruskischen Ursprung des Helmes unzweideutig hervor; er ist ein «ganz gewöhnliches, jeder Verzierung entbehrendes Exemplar des bekannten speziell etruskischen Helmtypus».¹⁹ Gerade deswegen, weil er eben für den besiegten Feind typisch war, ist er von Hieron als *Votiv* ausgewählt worden.

Sollte demnach der Kopf von San Michele einen Etrusker darstellen? Da aber ähnliche Helme offenbar auch in Grossgriechenland gefunden wurden, wäre auch zu erwägen, ob es sich nicht um einen Griechen aus Süditalien oder Sizilien handeln könne.²⁰ Nun ist aber zu bedenken, dass nicht nur die Tatsache, dass eine Bildnisstatue existierte, sondern auch die, dass von ihr eine Kopie angefertigt wurde, darauf hinweisen, dass der Dargestellte im Kreis der Herrscher zu suchen wäre. Diese aber bevorzugten Prunkhelme,²¹ und ein schlichter Topfhelm würde schlecht zu den kunstvoll verzierten Panzern und Schilden gepasst haben, durch die ein grossgriechischer Fürst seine Stellung betonte. Mit einem einfachen und so typisch italisch-einheimischen Helm hätte er zudem geradezu sein Griechentum verleugnet.

Und für einen selbstbewussten italischen Krieger, von dessen Bildnis auch schwerlich eine Kopie aus römischer Zeit zu erwarten wäre, ist der Kopf zu edel, zu ideal-klassisch.

Es bleibt daher nur der Schluss, dass der Dargestellte durch den Helm als ein Etrusker charakterisiert ist. Doch da wird man einwenden, dass die Etrusker sehr wohl auch Prachthelme kannten, die auf griechischen Formen basieren, und daher auch bei dem Bildnis eines etruskischen Fürsten ein kostbarer Helm zu erwarten wäre. Wenn also der Künstler des — wie vermutet — postumen Bildnisses einen «schlichten Bronzehelm eines einfachen etruskischen Soldaten»²² auf den Kopf dieses Mannes setzte, so muss das aus besonderen Umständen heraus zu erklären sein. Ein prächtiger etruskischer Helm war ihm offenbar wegen seiner Ähnlichkeit mit griechischen nicht deutlich genug etruskisch erschienen, und als Etrusker wollte er

den Mann doch offenbar charakterisieren. Dass dies notwendig war und der Künstler sich nicht darauf verlassen wollte, dass der Betrachter sich aus der Inschrift auf der Basis allein belehre, setzt voraus, dass die Statue dieses Etruskers nicht in einer etruskischen Stadt stand, wo man bei öffentlichen Ehrenstatuen ja wohl damit rechnen konnte, dass der Dargestellte ein Etrusker war. Der Kopf von San Michele müsste demnach von der Kopie einer Statue — doch wohl aus Bronze — stammen, die einen Etrusker in einer nicht-etruskischen Umgebung darstellte, der aber durch seinen Helm und wohl auch durch seinen besonderen Panzer und seine Waffen schon als solcher erkannt werden konnte, bevor der Namen auf der Basis nur Gewissheit und Präzisierung brachte.

Auf ihr stand vermutlich zu lesen:

Lars Porsenna, König von Clusium

denn die Überlegungen führen zu dem Ergebnis, dass der Kopf auf die Porsennastatue in Rom zurückgeht. Von ihr berichtet Plutarch:²³

« εἰστήκει δὲ καὶ χαλκοῦς ἀνδρίας
αὐτοῦ παρὰ τὸ βουλευτήριον, ἀπλοῦς
καὶ ἀρχαϊκὸς τῆ ἔργασια ».

Die Panzerstatue des Porsenna stand also in Rom bei der Curie, war aus Bronze gearbeitet, und ihr einfacher, archaischer Stil fiel auf.

Aus dem Zusammenhang, in dem Plutarch die Statue erwähnt, kann kein Zweifel sein, dass er sie für eine Ehrenstatue hielt, die ihm die Römer als unmittelbaren Dank für die Wohltaten aufgestellt hatten, die Porsenna, zu römischen Idealen bekehrt und zum Freund der Römer geworden, dem römischen Volke erwiesen hatte. Die schlichte Erscheinung dieser gegenüber den modernen aber-tümlich wirkenden Statue ist ihm ein Beweis dafür. Sie stellte Porsenna also gewiss nicht als Kämpfer dar, sondern ruhig dastehend und wahrscheinlich mit idealen Zügen und einem gütigen Ausdruck. Die Inschrift auf der Basis wird neben dem Namen auch die « guten Taten » des Porsenna erwähnt haben.

An der Existenz dieser Statue des Porsenna sollte man nicht zweifeln; sie ist nicht nur « not wholly impossible »²⁴ sondern durch die Notiz des Plutarch so gut bezeugt, dass sie nicht wegzudispu-

tieren ist. Dabei können die historischen Fragen ausgeklammert werden. Ob Porsenna, wie die Legende berichtet, von Tarquinius Superbus zu Hilfe gerufen wurde und sich vom Feind zum Freund wandelte, ob er das Vakuum nach der Vertreibung des Tarquinius von Rom nutzte, um dort selbst König zu werden, oder ob er am Ende selbst an der Vertreibung des Tarquinius beteiligt war, wird sich kaum entscheiden lassen, doch steht wohl fest, dass Porsenna Rom eroberte und erst nach geraumer Zeit die Stadt wieder räumte, offenbar überstürzt, da ihm andere Unternehmungen fehl schlugen.²⁵

Es ist wahrscheinlich, dass die Römer diese unrühmliche Episode bald umdeuteten und die Geschichte von dem edlen etruskischen König erfanden, der unter dem Eindruck der römischen Tugenden vom Feind zum Freund wurde.

Diese Retouche der Überlieferung geschah wohl bald nach den Ereignissen. Damals spielten in Rom Politiker etruskischen Ursprungs wie T. Herminius und Sp. Larcus und etruskische Familien wie die Volumnii, Aquilii und Manlii eine bedeutende Rolle und die Beziehungen Roms zu Etrurien waren offenbar ausgeglichen,²⁶ wie nicht zuletzt die Ereignisse beim Galliereinfall 391 v. Chr. bezeugen.

In der 2. Hälfte des V. Jh. v. Chr. war also die Situation für eine « Bereinigung » der Vergangenheit günstig, bei der die Porsennastatue am augenfälligsten die völlige Versöhnung demonstrieren konnte.²⁷ Ein Kapitel römischer Geschichte, das zum Erstarken des selbständigen republikanischen Rom geführt hatte, konnte als abgeschlossen angesehen werden. Das Selbstbewusstsein Roms war wohl auch gross genug, um eine Statue des Porsenna als « dokumentarisches » Zeugnis einer — überwundenen — Epoche aufzufassen; vergleichbar wären die Statuen der römischen Könige und des Brutus,²⁸ ähnlich auch die Statuen Hannibals,²⁹ die nach dessen Besiegung in Rom aufgestellt wurden.

Diese Überlegungen führen auf eine Datierung der Porsennastatue noch vor dem Galliereinfall, also in die 2. Hälfte des V. Jh. v. Chr. Damals war die Kunst in Rom durch die griechische bestimmt, wie die Stelle bei Plinius NH 35,154 über Damophilus und Gorgasos und die Funde beweisen.³⁰ Es liegt auf der Hand, dass die Quelle dieser in Rom blühenden griechischen Kunst in Unteritalien zu suchen ist.³¹

So wäre für die Porsennastatue ein unteritalisch gefärbter Stil der 2. Hälfte des V. Jh. zu erwarten.

Wenn die Untersuchung des Kopfes von San Michele zu der Vermutung führte, er könne Porsenna darstellen, so steht sein Stil diesem Ergebnis nicht im Wege. Besonders die tarentinischen Werke dieser Zeit zeichnen sich durch die Ruhe und Milde des Ausdrucks aus, der stark gefühlbetont sich bis zu einer fast sentimentalen Verträumtheit steigern kann.³²

Der Kopf von San Michele ist von sehr ähnlicher Art, und es ist anzunehmen, dass der wahrscheinlich aus Unteritalien nach Rom gerufene griechische Künstler, der den Auftrag erhielt, dem damals längst verstorbenen Porsenna ein versöhnliches Denkmal zu setzen, keine Veranlassung hatte, von diesem ihm vertrauten Stil abzuweichen.

Alle Überlegungen führen also zu dem Ergebnis, dass der Kopf von San Michele eine Kopie des Porsennabildnisses ist. Das ist gewiss so überraschend, dass man davor zurückschrecken würde, wenn nicht doch auch noch eine Bestätigung von anderer Seite hinzukäme.

Sie kommt von zwei etruskischen Urnen in Perugia, von denen die eine aus Ton³³ (Abb. 6), die andere aus Travertin³⁴ (Abb. 7) gearbeitet ist. Bei letzterer trägt die Gestalt, die seit Körte als Porsenna bezeichnet wird, einen Helm von einfacher Form und mit einem Längsgrad, wie er für jene etruskischen Helme charakteristisch ist. Auf der tönernen Urne hat der Helm mehr die Form eines Pilos, und so konnte auch dieser Porsenna als Odysseus missverstanden werden.³⁵ Die bescheidenen etruskischen Künstler vereinfachten ihre Vorlage offenbar im Detail. Dieser Porsenna der Urnen, gepanzert und mit dem schlichten etruskischen Helm,³⁶ wäre also eine höchstwillkommene Bestätigung für die Interpretation des Kopfes auf Capri, wenn diese Deutung der Urnenreliefs auch wirklich zuverlässig wäre. Absolut sicher ist sie nicht, und man hat mit gewichtigen Gründen jede Beziehung der Reliefs zu Porsenna bestritten. Körte hatte sie hergestellt,³⁷ indem er die Nachricht des Plinius II 140 heranzog, die von dem Ungeheuer Olta berichtet. Dieses Monstrum teils menschlich, teils tierisch gestaltet, erscheine im Mittelpunkt des Reliefs und verbreite trotz seiner Fesselung mit einem dicken Strick, aus der Erde auftauchend, Furcht und Schrecken. Ein Krieger, eben Porsenna giesse eine Schale

über ihm aus, offenbar als Sühneopfer, nachdem er das Untier aus der Unterwelt heraufgezaubert habe. Die Kritik an dieser Kombination ist zweifellos berechtigt, weil die Darstellung des Reliefs sich keineswegs mit dem Text bei Plinius in Deckung bringen lässt. Er lautet:

« Exstat annalium memoria sacris quibusdam et precatationibus vel cogi fulmina vel inpetrari. Vetus fama Etruriae est inpetratum, Volsinios urbem depopulatis agris subeunte monstro, quod vocavere Oltam, evocatum a Porsina suo rege. Et ante eum a Numa saepius hoc factitatum in primo annalium suorum tradit L. Piso, gravis autor, quod imitatum parum rite Tullum Hostilium ictum fulmine ».

Es ist also von Blitzen die Rede, die durch magische Beschwörungen herbeigeholt wurden; dies Beschwören von Blitzen scheint Sache der Könige gewesen zu sein, wie die Nennung von Numa und Tullus Hostilius zeigt. Was nun aber Porsenna betrifft, so erscheint er hier als erfolgreicher Blitzzauberer und zwar im Zusammenhang mit dem Ungeheuer Olta, das die Umgebung von Volsinii verwüstete und sich dann der Stadt selbst zuwandte. Die Worte « evocatum a Porsina » müssen sich daher auf einen Blitz beziehen und nicht auf Olta, wie man meinte.

Von einem Evozieren des Olta durch Porsenna steht also bei Plinius nichts, infolgedessen können die Urnenreliefs, wenn sie das Auftauchen eines Ungeheuers zeigen, nicht mit Olta und Porsenna in Verbindung gebracht werden. Gibt man diese Namen auf, so muss man auch bemerken, dass offenbar nicht einmal das Heraufzaubern eines Untiers dargestellt ist.³⁹ Bei dem Versuch, eine neue Deutung zu finden, wäre von der Terrakottaurne auszugehen.⁴⁰ Dort giesst der Krieger mit dem Piloshelm eine Schale über dem Kopf des Monstrums aus. Das kann nur eine Opferhandlung sein. Eine solche ist bei dem Auftauchen eines Ungeheuers kaum am Platze, ebensowenig wie der Strick, mit dem das Monstrum festgebunden ist. Was aber überhaupt nicht mit der Vorstellung von dem Heraufzaubern eines Ungeheuers aus der Tiefe, der Erde, aus der Unterwelt, vereinbar ist, ist das Puteal, in dem dieses zur Hälfte stehend dargestellt ist. Ein aus der Unterwelt auftauchendes Ungeheuer sollte aus einem Erdsplatt, einer Höhle, aus einem Sumpf emporsteigen, aber doch unmöglich aus einem von Menschenhand geschaffenen Puteal. Dieses wird als « brunnenartige

Einfassung»,⁴¹ als «*pozzo quasi un barile*»⁴² bezeichnet, und es ist stets zylindrisch, teils niedrig, mit Schrägkreuzen und Rosetten verziert, teils etwas höher und mit abgesetztem Rand, oder fassartig hoch und senkrecht gegliedert. So endet natürlich kein «*Unterweltsschachts*»⁴³ oder «*Unterweltseingang*».⁴⁴

Es muss sich bei dem Puteal doch wohl um ein «*Bidental*» handeln, um ein Blitzgrab, das putealartig gestaltet wurde.⁴⁵

Die etruskische, von den Römern übernommene Blitzlehre verlangte, dass die Stelle eines Blitzeinschlages als heiliger Ort eingefriedet wurde, und zwar in runder Form und oben offen. Vom Blitz Erschlagene wurden begraben, nicht verbrannt, und ihr Grab war ebenfalls ein Kultmal.

In Rom gab es zwei solche Blitzgräber, das eine des Attus Navius⁴⁶ auf dem Comitium und das andere als «*Puteal Libonis*» oder «*Scribonianum*» bekannt. Eine Münze des Scribonius Libo gibt von diesem eine Abbildung, die zeigt, dass diese Blitzgräber Putealform hatten.

So führt das zylindrische Gebilde, in dem das Ungeheuer auf den Urnenreliefs steht, auf die Blitzlehre, und dadurch besteht erneut die Möglichkeit, diese mit der Geschichte von Porsenna in Verbindung zu bringen. Plinius erzählt von dem Blitz, den Porsenna herunterzauberte, und deutet an, dass dieser im Zusammenhang mit dem verheerenden Ungeheuer stand. Es darf als sicher gelten, dass Porsenna dieses mit seinem Blitz unschädlich machte.⁴⁸

Es ist mit Recht bedauert worden, dass Plinius sich nur kurz andeutend ausdrückt, so dass eine lückenlose Abfolge jener Ereignisse nicht gegeben ist; doch kam es ihm ja nur auf den von Menschenhand herbeigezauberten Blitz an. Der Rest muss vermutet werden, und zu diesem gehört eben auch die rituellen Sühneopfer und das Blitzgrab.

Wenn man also die Notiz des Plinius versucht zu vervollständigen, so ist nicht nur sicher, dass der evozierte Blitz das Untier unschädlich machte, sondern auch dass das für solche Fälle vorgeschriebene Ritual befolgt wurde.

Das Spendeopfer und das Puteal des Reliefs fänden so ihre Erklärung.

Das Monstrum steigt aus dem Puteal nicht auf, sondern es soll in ihm versinken. Man darf sich die Situation nicht zu rationalistisch vorstellen; es genügt dem Betrachter der Szene, so wie sie auf

den Urnen erscheint, wenn er neben dem Monstrum Trankopfer, Puteal und Unterweltdämon erkannte, zu wissen, was da vorgeht, nämlich dass hier ein vom Blitz erschlagenes Ungeheuer an der Stelle des Blitzeinschlages begraben und ein Puteal als Mal aufgestellt wird.

Wenn das Monstrum aber offenbar noch lebendig dargestellt ist, so doch wohl, weil der Künstler seine schreckliche Macht zeigen wollte. Noch jetzt verbreitet es Furcht und Schrecken, wie die Angstgebärden der Umstehenden verdeutlichen. Der mit dem Kopf voran am Boden Liegende, die Zurückweichenden symbolisieren die Spur von Tod und Verwüstung, die das Ungeheuer zurückliess. Jetzt ist es mit einer Kette oder einem Strick festgebunden, es kann nichts mehr ausrichten.

So wäre der opfernde Krieger der Urnen doch wieder niemand anderes als Porsenna, und auch der Krieger der Traventinurne in Perugia, in dem Körte⁴⁹ mit Recht die gleiche «*Hauptperson*» des Bildes erkannt hat. Wenn er dort kämpfend dargestellt zu sein scheint, so ist doch die Situation nicht ganz eindeutig, denn von einem Schwert, das Körte⁵⁰ als selbstverständlich annimmt, ist nichts zu sehen, auch schützt er sich keineswegs mit seinem Schild.

Die Urnen sind also doch mit ausreichender Wahrscheinlichkeit auf Porsenna zu beziehen, wenn sie auch nicht eine unmittelbare Illustration der Pliniusnachricht geben können. In der Zeit der Entstehung der Urnen erzählte man sich die Ereignisse der Vergangenheit wohl auch mit anderen Details, als sie dem Plinius noch bekannt waren.

Die Urnenreliefs des II. Jh. v. Chr.⁵¹ lassen enger werdende Beziehungen zu Rom erkennen; dort ausgestellte griechische Gemälde haben den Reliefbildhauern Anregungen gegeben. Was an politischem und religiösen Brauchtum auf den Urnen dargestellt ist, betonte die Gemeinsamkeit und die alte etruskische Wurzel so mancher römischen Sitte.⁵² Auch werden alte Geschichten dargestellt, die man sich in Etrurien erzählte und die die alte Beziehung zu Rom bezeugten. Wie die Gemälde der Tomba François⁵⁴ aus dieser Situation zu erklären sind, so auch die Urnenreliefs, die den Kampf des Aeneas mit Turnus in Anwesenheit des Latinus und Euander⁵⁵ oder der Tod der Lucretia,⁵⁶ das Cacusabenteuer des Aulus und Caelius Vipina⁵⁷ oder den Sieg des M. Valerius Corvus⁵⁸ darstellen.

Die Bilder von Porsenna passen also gut in diesen Rahmen, nicht nur weil sie auf die alte gemeinsame Blitzlehre hinweisen, sondern auch weil Porsenna wie kein anderer Etrusker mit Rom verbunden war.

Die Tendenz, die engen Beziehungen zwischen Etrurien und Rom durch Bilder sichtbar zu machen, kam gewiss den Interessen der Etrusker entgegen; Ausgangspunkt dieser Richtung dürfte jedoch Rom sein. Die abgeschlossene Eroberung Italiens und die immer stärker werdenden Kontakte mit Pergamon und Griechenland bewirkten eine neue Besinnung auf die eigene italische Kultur, auf die Leistungen der grossgriechischen und etruskischen Kunst, die als Zeugen der eigenen Vergangenheit gelten konnten.⁵⁹

So ist damit zu rechnen, dass griechische Künstler, die nun in grösserer Zahl nach Rom kamen, Gemälde schufen, deren Themen von den Auftraggebern unter diesem «vaterländischen» Gesichtspunkt ausgewählt waren. Gentilizische Motive werden im Einzelfall entscheidend gewesen sein, da diese aus der Vergangenheit hervorgeholten Geschichten vielleicht in irgendeiner Weise mit der Familie des Auftraggebers in Verbindung standen.

Solche Bilder müssen für die etruskischen Künstler die Vorlagen gewesen sein, die sich freilich unter ihren Händen schnell veränderten. Was bei den etruskischen «Kopien» des Alexanderschlachtgemäldes anhand des Mosaiks aus der Casa del Fauno zu kontrollieren ist,⁶⁰ muss man sinngemäss anwenden, wenn man sich das Originalgemälde

«Porsenna, der Blitzzauberer, entsühnt Ort und Opfer des Blitzschlags» vorstellen will.⁶¹

Die Überlegung aber, dass dieses Gemälde in Rom entstanden sein müsste,⁶² ermöglicht es, dieses mit der Bronzestatue des gepanzerten Porsenna bei der Curie in Zusammenhang zu bringen. Die Tatsache, dass der Porsenna des Gemäldes offenbar auch einen einfachen etruskischen Helm trug, war zunächst als Stütze für die Rückführung des Kopfes von San Michele auf die Porsennastatue willkommen; jetzt aber drängt sich doch die Vermutung auf, dass jener unbekannte griechische Maler bei der Frage, wie nun Porsenna darzustellen sei, sich bei der alten Statue, die man damals für ein authentisches ikonographisches Zeugnis hielt, Rat holte. So stellte er ihn gepanzert und mit dem etruskischen Helm dar, den der Künstler der Travertinurne noch mit dem Längsgrat charakterisierte, der der tönernen jedoch in einen Pilos verwandelte.

Umso zuversichtlicher wird man in dem Kopf von San Michele eine Kopie nach der Porsennastatue in Rom sehen können. Dass sie kopiert worden sein wird, ist durchaus anzunehmen, da Leben und Taten des etruskischen Königs nicht nur im Geschichtsbewusstsein der Römer lebendig geblieben waren, sondern auch weil seine durch die Legenden veredelte Gestalt ein Sinnbild für die Überlegenheit und Faszination der römischen Tugenden war, die als Grundpfeiler und moralische Begründung für die Machtentfaltung Roms angesehen wurden.

Archäologisches Institut
der Universität - Mainz

¹ A. ANDRÉN, *Classical antiquities of the Villa San Michele* (Opusc. Rom. 5, 1965, 119 ff.). Hier nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom Neg. 73.507 und eigenen Photos.

² a. O. 123.

³ EA 2519, 2520.

⁴ B. CONTICELLO und B. ANDREAE in: *Antike Plastik* 14, 1974, 23 f. Taf. 14-17.

⁵ PAUS. V 25,8. BORBEIN, *JdI* 88, 1973, 61 f.

⁶ z. B. auf dem korinthischen Krater im Louvre. EAA VII 1047, Abb. 1174.

⁷ PAUS. V 22,2 f. BORBEIN, a. O. 62.

⁸ Das meint doch wohl PAUSANIAS, a. O. mit den Worten: « ἡδὴ σχῆμα ἀντιτεταγμένων ».

⁹ O. TOUCHÉFEU-MEYNIER, *Thèmes Odysséens dans l'Art Antique* (1968), Taf. 18.19.26-30.33-36.38.

¹⁰ Originale s. SCHRÖDER, AA 1905, 21 Abb. 7 Nr. L 41. Darstellungen z.B. Grabstele des Sosias und Kephisodoros in Berlin, BLÜMEL, *Klassische Skulpturen* 25 Nr. 17 Abb. 25. Tropaia auf Relief in Athen DÖRIG, 9. *Beiheft zu AntK.* 1973, 17 Taf. 7, 1-3. Heroon Gjölbasci, EICHLER, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbasci-Trysa* Taf. 2 ff. Vasen z.B. CVA Louvre 2 III I d Taf. 3,5, CVA Lecce 1 III I c Taf. 2,2. LULLIES, *Griechische Kunstwerke* (Sammlung Ludwig) 120 ff. Nr. 49.

¹¹ HAFNER, *JdI* 71, 1956, 1 ff.

¹² HAFNER, a. O. 18 ff.

¹³ s. Anm. 10.

¹⁴ C. SCHUMACHER, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen in Karlsruhe*, Nr. 699-704, Taf. 13.

¹⁵ AA 1905, 26 ff.

¹⁶ z.B. M. COMSTOCK-C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes* 496 Nr. 589 c.; *Münzen- und Medaillen-Auktion* 51, 1975, Nr. 220.

¹⁷ SCHRÖDER, a. O. 26 ff. Abb. 14 Nr. L 44. EAA VI 154 Abb. 170. *Münzen und Medaillen-Auktion* 51, 1975, Nr. 214.

¹⁸ *Olympia Ergebn.* IV 172 Abb. V 363 f. Nr. 249. WALTERS, *BMC Bronzes* 27 Nr. 250. RODENWALDT, *Olympia* 26 Abb. 12. NIEBUHR, *Kl. Schriften* II 227 f. KUNZE, 8. Ber. *Olympia* (1967) 106. E. RICHARDSON, *The Etruscans* 111 Taf. 31. BIANCHI-BANDINELLI-GIULIANO, *Etrusker und Italiker* 369 Abb. 430. Hier nach Photographie des British Museum.

¹⁹ *Olympia, Ergebn.* IV 172.

²⁰ Piloshelm tragen die gelagerten « Heroon » aus Tarent HIGGINS *BMC Terracottas* I 353 Nr. 1299. 1300 Taf. 177. HERDEJÜRGEN, *AntK.* 16, 1973, 104 Nr. 93 Taf. 22. S. auch Kalksteinrelief E. LANGLOTZ, *Kunst der Westgriechen* Abb. 137.

²¹ HAFNER, *JdI* 84, 1969, 53 ff. Auch der Heros Leukippos auf den Münzen von Metapont trägt einen prächtig verzierten korinthischen Helm s. P. FRANKE-M. HIRMER, *Die griechische Münze* 73 Nr. 244 Taf. 84.

²² RODENWALDT, a. O. 26.

²³ PLUT. Puhl. 19, 10. O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* 13 Nr. 26; 86. RE XXII 322 s.v. « Porsenna » (W. EHLERS) HAFNER, *RM* 76, 1969, 16.

²⁴ A. ALFÖLDI, *Early Rome and the Latins* 75.

²⁵ RE XXII 315 ff. s.v. « Porsenna » (W. EHLERS). MESSERSCHMIDT, in: *Das neue Bild der Antike* II 53 ff. ALFÖLDI, *Das frühe Rom und die Latiner* 71 ff. R. M. OGILVIE, *A commentary on Livy Books 1-5* (1970) 255. 270. 614. 627. 629. 780. PFFIFFIG, *Einführung in die Etruskologie* 50.

²⁶ ALFÖLDI, a. O. 78.

²⁷ HAFNER, *RM* 76, 1969, 15.

²⁸ HAFNER, a. O. 16, 37 ff.

²⁹ HAFNER, *MM* 14, 1973, 143 ff.

³⁰ HAFNER, *Geschichte der griechischen Kunst* (1961) 436; *JdI* 81, 1966, 186 ff. 203 f. Anm. 76; *RM* 76, 1969, 14 ff.; *Athen und Rom* (1969) 5 ff. Nach ursprünglicher Ablehnung (*Gnomon* 34, 1962, 586) tritt auch SCHEFOLD für ein « griechisches Rom » im 5. Jh. v. Chr. ein, in: « Provincialia », *Festschrift für Laur-Belart* 436.

³¹ HAFNER, *Ein Apollon-Kopf in Frankfurt* (1962) 43 ff.; *JdI* 81, 1966, 186 ff.

³² z.B. LANGLOTZ, *Kunst der Westgriechen*, Abb. 94. 97. 99.

³³ BRUNN-KÖRTE, *I rilievi delle urne etrusche* III (1916) 18 f. Abb. 4 Taf. 10,5. MESSERSCHMIDT, *RM* 45, 1930, 172 Taf. 53; 57, 1942, 204 f. Abb. 30.

DOHRN, *RM* 68, 1961, 8 Taf. 1,2. SANTANGELO, *Etruskische Kunst* 64 rechts. BANTI, *Die Welt der Etrusker* 110 Taf. 112. Hier nach Photo Alinari 47593.

³⁴ KÖRTE, a. O. 19 f. Abb. 5 Taf. 10,6. MESSERSCHMIDT, *RM* 57, 1942, 204 f. Abb. 31 O.v. VACANO, *Die Etrusker* 222 Abb. 94. SANTANGELO, a. O. 64 links. Hier nach Photo Alinari 47583.

³⁵ DUCATI, *RendLinc.* 24, 1915, 540 ff. SANTANGELO, a. O.

³⁶ Ohne Helm erscheint diese Gestalt auf der Urne aus Chiusi in Florenz, KÖRTE, a. O. 17 Taf. 9,4. CL. LAVIOSA, *Sculture tardo-etrusche* 120 Nr. 23 Taf. 73.

³⁷ KÖRTE, a. O. 20 ff.: « mostro che sorge da un puteale (il mostro Olta evocato dal re Porsenna) ».

³⁸ Das Ungeheuer ist z.T. am Puteal angebunden wie bei der Urne Anm. 30 oder wird mit einem Strick von einem am Boden Sitzenden gehalten wie bei den Urnen KÖRTE, a. O. Taf. 8,1,2; 9,4 oder von einem Krieger: wie bei der Urne Anm. 34.

³⁹ MESSERSCHMIDT, *RM* 57, 1942, 205 spricht von « Bannung des Oltaungeheuers durch Porsenna ». THIERSCH, *Nachr. Gött. Ges.* 1928, 113 meint: « vergebens sucht man ihn in Ketten zu schlagen ». Nach VACANO, a. O. befreit sich das Ungetüm, seine Fesseln sprengend.

⁴⁰ S. Anm. 33. Auch auf den Urnen KÖRTE, a. O. 16 f. Taf. 8,1,2; 9,4 erscheint der Opfernde. Dagegen fehlt er auf der Travertinurne s. Anm. 34; dazu sagt KÖRTE, a. O. 19 f.: « Il guerriero barbato col pileo in testa, poi, lo ritroviamo bensì pure in questa replica, però a sin. e non nel consueto atto di libare sopra il mostro, ma in quello di attaccarlo con la spada ora scomparsa oppure tralasciata dallo scalpelino, mentre si copre con lo scudo proteso... ».

⁴¹ VACANO, a. O. 222.

⁴² LAVIOSA, a. O. 120 Nr. 23.

⁴³ VACANO, a. O. 222.

⁴⁴ THIERSCH, a. O. 113.

⁴⁵ MÜLLER-DEECKE, *Die Etrusker* II 165 ff. RE 3, 429 ff. s.v. « Bidental » (WISSOWA), C. PIETRANGELI, *Rend PontAcc* 25/26, 1949/51, 39 ff. WEINSTOCK, *Pap. Br. Sc. Rome* 19, 1951, 122 ff. RONCALLI, *Il Marte di Todi* 111.

⁴⁶ RE 23, 2035 ff. s.v. « Puteal » (SCHNEIDER).

⁴⁷ RE a. O. E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* II 259 ff. Abb. 1011.

⁴⁸ Das wird angenommen von VACANO, a. O. 223: « Porsenna soll... durch magische Mittel den Dämon Olta heraufgezwungen haben... bis es ihm gelang, einen Blitz auf ihn herabzuziehen und ihn so zu vernichten ». Diese Verdoppelung der Zauberhandlungen Personnas kann sich allerdings weder auf Quellen stützen noch ist sie irgendwie sinnvoll.

⁴⁹ KÖRTE, a. O. 16 f.

⁵⁰ S. Anm. 40.

⁵¹ Zur Datierung der Urnen s. THIMME *NSc* 23, 1954, 25 ff. SMALL, *AJA* 80, 1976, 357 Anm. 37.

⁵² Die Alexanderschlacht (s. Anm. 60) auf den peruginer Urnen KÖRTE, *a. O.* 142 ff. Taf. 111.112. A. v. SALIS, *Antike und Renaissance* 95 b. Abb. 11-14. Zwei Gemälde des Nikias « Odysseus und Kalypso » (PLIN. *NH* 35, 131. RUMPF, *Malerei und Zeichnung* 144) auf den Urnen aus Perugia. KÖRTE, *a. O.* Taf. 99.1.2. TOUCHEFEU-MEYNIER, *a. O.* Nr. 450.451 Taf. 34,2; 35,2. Argonautengemälde auf der Urne *MV* 1889 Taf. 12,6. Das Gemälde wird von DOHRN, *Die Ficoronische Ciste*, als grossgriechisch angesehen. Die Verwendung dieses Originals für das gravierte Bild der Ficoronischen Ciste deutet darauf hin, dass es sich in Rom befand.

⁵³ z.B. Beamtenaufzüge, s. LAVIOSA, *a. O.* 152 Nr. 32. ENKING, *AA* 1948/49 226 Abb. 19.

⁵⁴ MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci* (12. *JdI* ErgH. 1930) 140 ff. Taf. 14 ff.

⁵⁵ SMALL, *AJA* 78, 1974, 50 ff.

⁵⁶ SMALL, *AJA* 80, 1976, 349 ff.

⁵⁷ MESSERSCHMIDT, *JdI* 45, 1930, 75 ff. THIMME, *a. O.* 105 Anm. 57. SMALL, *a. O.*

⁵⁸ SMALL, *AJA* 78, 1974, 53.

⁵⁹ Cato verteidigte die alten « antefixa fictilia » gegen die Missachtung der für die griechische Kunst begeisterten Jugend, s. LIV. 39,4.4 JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* 58. Die « Sedia Corsini » Ducati, *MonAnt.* 24, 1916, 443 ff. FURTWÄNGLER, *AG* III 268 (3.-2. Jh. v. Chr.) GIGLIOLI, *L'Arte Etrusca* Taf. 316,1 4.-3. Jh. v. Chr.) RYBERG, *MeAmAc Rome* 22, 1955, 9 ff. Taf. 3, ahmt einen etruskischen Thron des 7. Jh. v. Chr. nach.

⁶⁰ s. Anm. 52. Das Gemälde stammt kaum von Philoxenos von Eretria, wie FUHRMANN, *Philoxenos von Eretria* 26 ff. « mit mehr Zuversicht als guten Gründen » (RUMPF, *Malerei und Zeichnung* 149) meinte.

⁶¹ Offenbar fehlt der Opfende auf dem von KÖRTE, *a. O.* 20 Nr. 6 a beschriebenen Relief.

⁶² Möglicherweise müsste man sogar zwei verschiedene annehmen, eines als Vorlage für die Urnen mit dem Opfernden und eines als Vorbild der Traverturne und das Anm. 61 genannte Relief. Falls die Deutung einer Glaspaste *Münzen und Medaillen-Sonderliste Q* (1976) Nr. 65 auf Mucius Scaevola vor Porsenna richtig ist, könnte auch diese Darstellung auf ein älteres Gemälde zurückgehen; dort ist der König — im Lager — offenbar unbewaffnet.

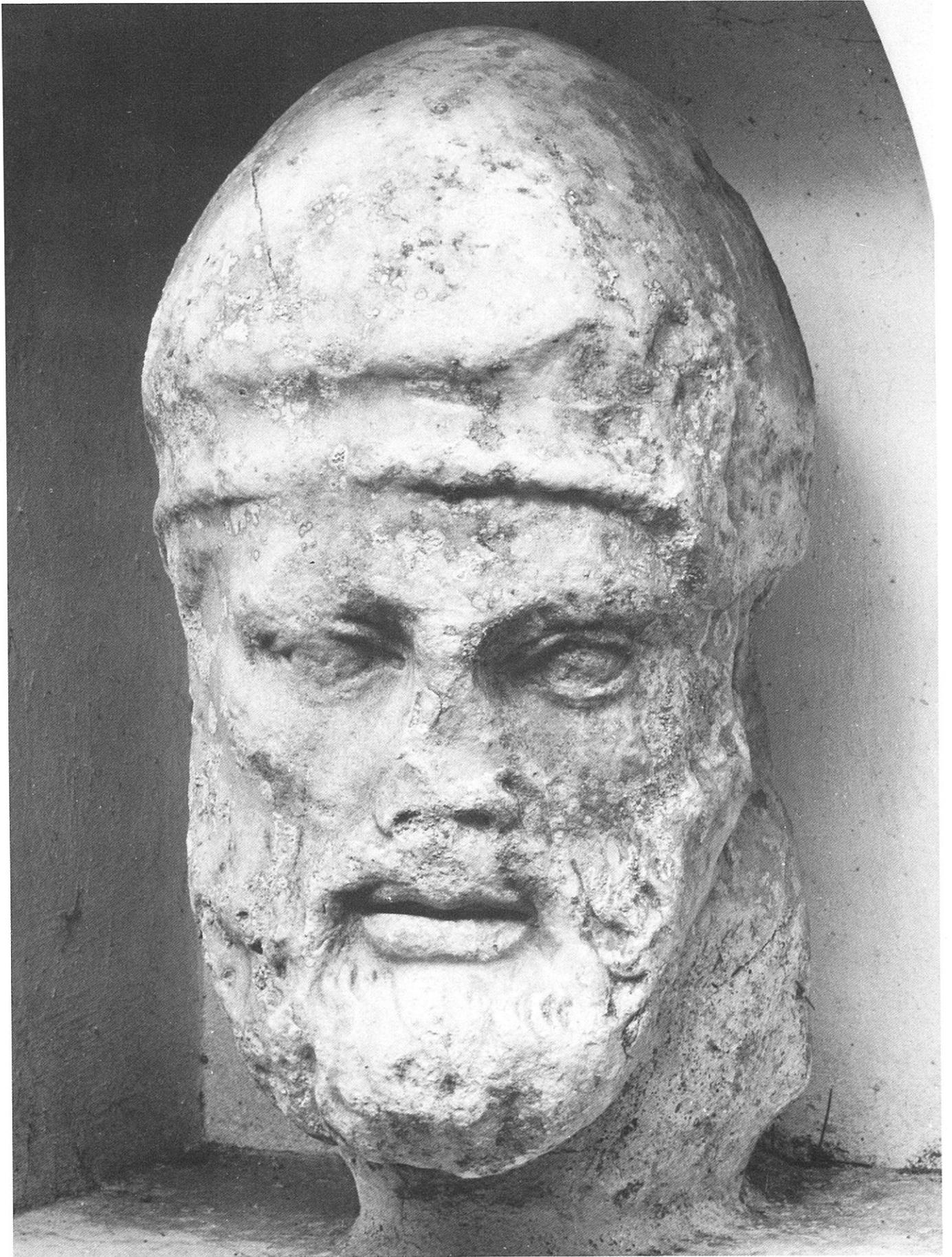


fig. 1

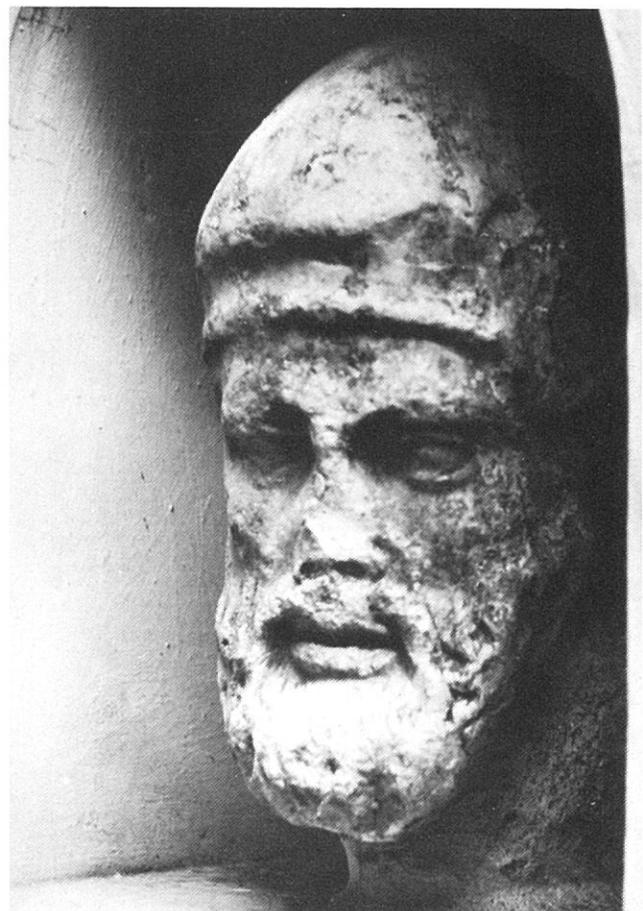


fig. 2

fig. 3

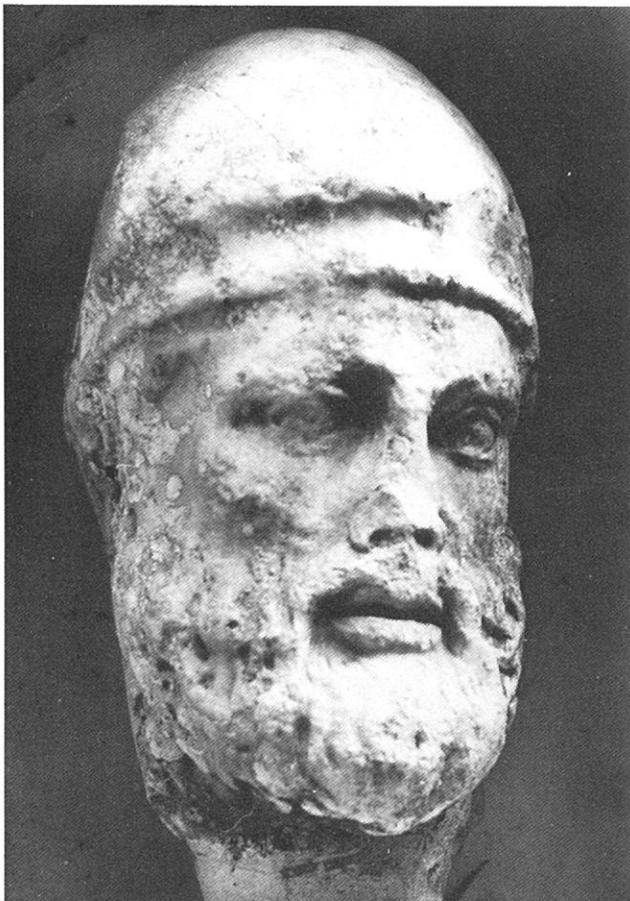


fig. 4



fig. 5

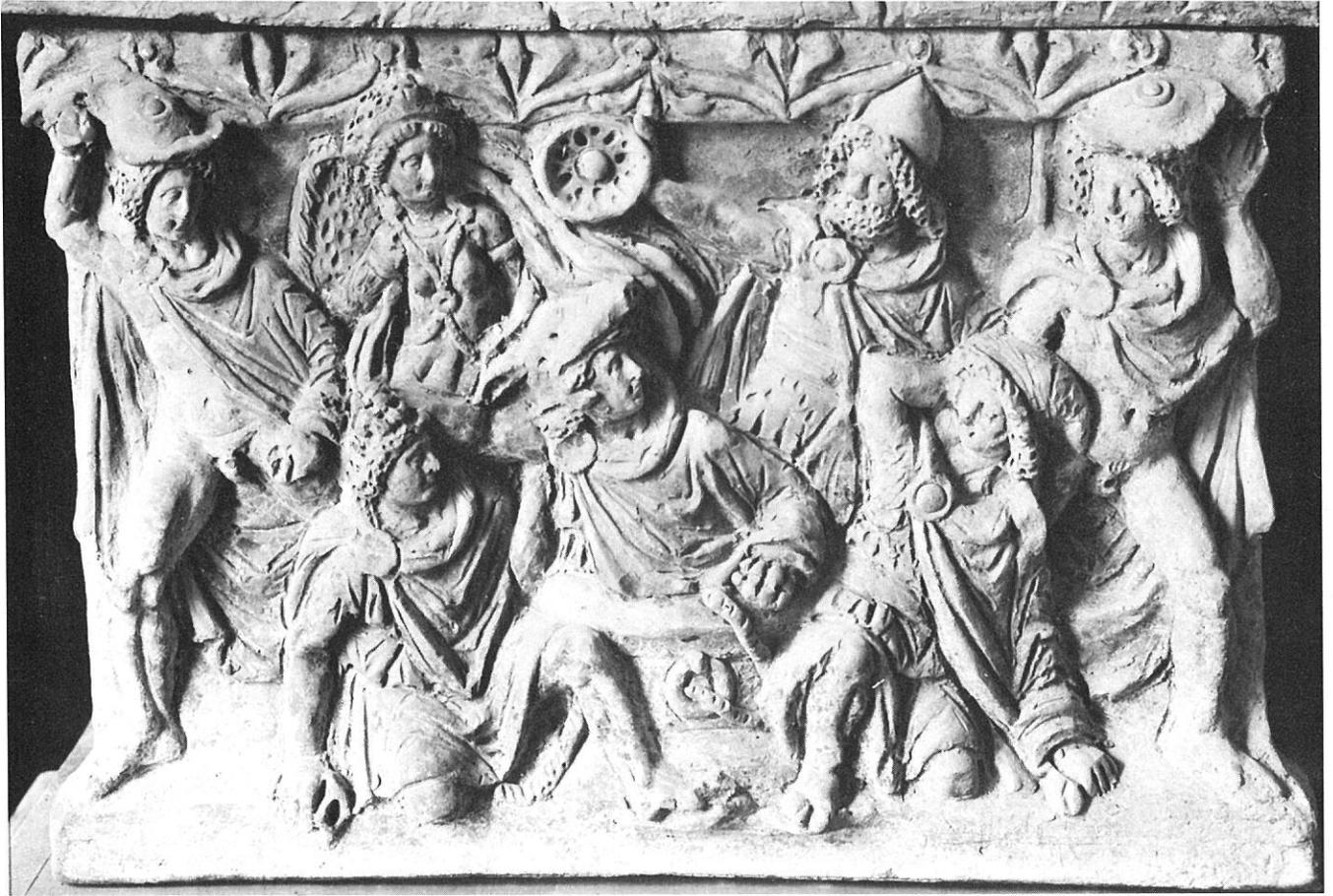


fig. 6



fig. 7